

Irène Némirovsky et Paul Morand dans l'œil du cinéma. Destins tragiques des «hommes pressés»

Emmanuel Mattiato¹

Abstract en/fr

Irene Némirovsky and Paul Morand were among two of the most famous writers of the Interwar period. Their respective works reflect their both being torn between the exaltation of I, through the systematic use of fictionalized autobiography, and the depreciation of the ego, understood as a manifestation of individualism and as the paradoxical consequence of depersonalization in the era of the masses and the Society of the Spectacle. To describe this constant tugging sensation, both introduce into their literature language derived from cinema, a recent art form of the time, which combined mechanical movement and projection. The fleeting images upon the screen thus become of symbol of man, overcome by speed and technology and 'projected' beyond himself. The «purely cinematic expressiveness of movement» (C. Pavese), a contemporary version of the ancient *Fatum*, finds its literary embodiment not only in Némirovsky's *Films parlés* (Talking Films) but also in the burlesque figure of Pierre, the tragic antihero of *L'homme pressé*, one of Morand's most accomplished autobiographical novels.

Irène Némirovsky et Paul Morand furent deux écrivains parmi les plus célèbres de l'entre-deux-guerres. Leurs œuvres respectives traduisent une même oscillation entre l'exaltation du Je, à travers le recours systématique à l'autobiographie romancée, et la dépréciation du moi, entendu comme manifestation de l'individualisme et conséquence paradoxale de la dépersonnalisation à l'ère des masses et de la société du spectacle. Pour décrire ce tiraillement, l'un et l'autre introduisent en littérature le langage du cinéma, un art alors récent qui unit mouvement mécanique et projection. Le défilement d'images sur une toile devient ainsi un symbole de l'homme projeté en-dehors de lui-même, épris de vitesse et de technique. Forme contemporaine du *Fatum* antique, l'«expressivité purement cinématographique du mouvement» (C. Pavese) trouve son incarnation littéraire tant dans les *Films parlés* de Némirovsky que dans la figure burlesque de Pierre, le antihéros tragique de *L'homme pressé*, l'un des romans autobiographiques les plus achevés de Morand.

¹ Université de Savoie (Chambéry).

1. Prémisses

Le nom d'Irène Némirovsky est sorti des oubliettes de la littérature grâce au roman *Suite française*, écrit durant les années d'Occupation, juste avant sa déportation à Auschwitz. Bien qu'elle n'ait pratiquement pas été rééditée depuis soixante ans, elle avait occupé une place de choix parmi la jeune génération des écrivains de l'entre-deux-guerres; avec Paul Morand, elle est l'un des observateurs les plus acides de la haute-bourgeoisie des années folles, traquant sans faillir les lâchetés quotidiennes des *bonnes gens*, décrivant inlassablement la superficialité des fêtes mondaines, la lutte entre les générations ou encore le drame du déracinement, touchant notamment ces exilés russes dont elle-même fait partie. La matière romanesque de ces deux grands noms de la littérature est indissociable de l'autobiographie; celle-ci, cependant, est travestie, détournée.

Il s'agira ici de démontrer que Morand et Némirovsky partagent dans leurs œuvres autobiographiques majeures un point de fuite similaire qui donne toute sa sombre profondeur, y compris métaphysique, à leurs récits mettant en scène ce qu'Irène nommait dans *Le malentendu*² «la foire cosmopolite». Ce point de fuite, c'est la tension incessante entre le désir de réalisation individuelle-expression du moi manifestée plus ou moins explicitement par le biais d'une écriture autobiographique déclarée ou de personnages de substitution, selon le recours classique au *double* - et la prédestination héréditaire et sociale, tension en outre contrariée par les interventions brutales du *fatum*; lequel, précisément, s'avère être bien plus qu'un conditionnement familial ou social. En toile de fond, il y a chez ces deux admirateurs de Proust une matière autobiographique très diluée; et trompeuse si on y cherche des faits bien avérés. Par exemple, suite à la publication du roman *L'homme pressé* (1941), Morand est passé à la postérité comme étant lui-même cet *homme pressé*. Sa stratégie littéraire immédiate fut d'ailleurs de tisser son roman autour de sa propre caricature, celle-là même qu'il avait construite habilement depuis ses inlassables pérégrinations autour du globe et qu'il donnait en pâture à ses contemporains depuis les années vingt: passion de la vitesse et du sport, du voyage intercontinental, etc. Quand le *moi* s'exhibe avec tant d'insolence, on est en devoir de se méfier de ce que l'auteur veut donner à voir de lui-même. En somme, la composante autobiographique de ses fictions est en partie véridique, mais il s'agira ici de tempérer cette confusion sans doute volontaire entre l'auteur et ses doubles romanesques, et de s'attacher plutôt à la

² Irène NEMIROVSKY, *Le malentendu*, Paris, Fayard, 1926, chapitre XVI.

force propulsive et nihiliste de ses récits où les personnages sont emportés par une invincible destinée.

Pour Irène Némirovsky, nous nous trouvons dans une perspective semblable, et tous deux ont choisi d'exprimer l'antique *fatum* en recourant au médium cinématographique, entendu à la fois comme langage et comme symbole de la civilisation technique occidentale. C'est en France que la famille Némirovsky se réfugie après la révolution de 1917. Comme Morand, diplomate raffiné et noceur impénitent, elle connaît de l'intérieur les hautes sphères décrites si scrupuleusement dans ses récits, n'hésitant pas à publier des romans et nouvelles aux forts accents personnels. Cela se vérifie très clairement dans les romans *Les mouches d'automne*, qui revient sur le destin tragique de sa nourrice française, ou dans *Le Bal*, *L'ennemie*, *Le vin de solitude*. On sait par maints témoignages qu'elle s'inspirait de ses amis et connaissances pour camper tel ou tel personnage de ses romans³, ou qu'elle recourait au cinéma, imaginant la scène filmée avant de la *représenter* à l'écrit⁴. Il faudra revenir sur le sens de cette représentation cinématographique, essentielle dans ses œuvres moins connues. Cette mise en scène autobiographique a été consciencieusement relevée par les spécialistes de Némirovsky et il importera ici plutôt d'analyser la dissension implicite entre une volonté de se raconter en tant que femme et une répugnance naturelle à l'égard du *moi*, souvent perçu comme marque de l'individualisme moderne, voire du déclin de l'Occident libéral (dimension sociopolitique qu'elle partage avec son ami Morand). Il était d'autant plus difficile pour une femme-écrivain de s'émanciper de l'autobiographie slavissante que ce sujet avait fait sa renommée.

Cette composante de l'œuvre némirovskienne permet à son auteur d'exorciser la nostalgie du pays natal et surtout la douleur insupportable d'une mère indifférente, seulement intéressée par les plaisirs charnelles que lui procurent ses amants et ceux, plus matériels, concédés par son époux. Cet époux bafoué, le père d'Irène, est un banquier juif secret et trahi par les siens, et constitue l'un des modèles fondateurs de *David Golder*, antihéros tragique du roman éponyme qui, en 1929, rend célèbre Némirovsky. Dès 1928, dans un roman mineur à l'articulation freudienne intitulé *L'ennemie*, elle met en place sa conception désabusée du *fatum*, machine implacable qui habite la plupart de ses œuvres, jusque à *Chaleur du sang*, publié post-mortem. Cette chaleur du sang, c'est à la fois ce bouillonnement des passions de la jeunesse prompt à balayer tout faux-semblant, mais c'est aussi l'héritage mystérieux du sang, véritable conditionnement génétique auquel nul n'échapperait.

³ Olivier PHILIPPONAT-Philippe LIENHARDT, *La vie d'Irène Némirovsky. 1903-1942*, Paris, Grasset-Denoël, 2007, p. 215.

⁴ Michelle DERoyer, *Irène Némirovsky et le cinéma*, entretien, *Pour vous*, n. 124, 2 avril 1934, p. 4.

Morand aussi, à sa façon, bride ses personnages en les laissant dans l'illusion d'une liberté individuelle toute-puissante (que l'on songe à Pierre Niox, protagoniste de *L'homme pressé*), liberté bientôt niée par les pulsions secrètes de l'âme, freudiennes ou autres. En dignes héritiers d'un certain naturalisme, Morand et Némirovsky considèrent que l'homme moderne tente vainement d'échapper aux déterminations de l'hérédité mais que celle-ci, d'une façon ou d'une autre, le rattrape et le broie. De même, quand ce ne sont pas les gènes qui contrarient le libre arbitre de l'homme, les deux écrivains s'appuient sur les apports plus récents de la psychanalyse, sur les conditionnements de l'inconscient. Dans *L'homme pressé*, c'est le Docteur Regenkrantz, ombre de Pierre Niox, qui met en garde ce dernier et lui adresse un oracle qui se révèle funeste à l'issue du récit: «Vous signifiez que votre subconscient [...] préfère ne pas se souvenir. Vous ne savez pas, mais lui il sait et il faudra qu'il parle»⁵. Aussi, quand le subconscient de Pierre/Paul aura *parlé* ou, en d'autres termes, quand le refoulé aura ressurgi sous la forme du *destin*, le héros achèvera sa parabole terrestre. Avant de rattraper Pierre Niox dans ce grand saut mortel, il convient de méditer sur le médium cinématographique comme expression nouvelle à la fois de la *projection* autobiographique et du sens téléologique attribué à l'existence mécanisée de l'homme-masse, dont le projecteur de film devient l'attribut métonymique. Il est frappant de constater que la prégnance du récit autobiographique chez ces deux écrivains va de pair avec une condamnation de la société massifiée, comme si le *récit du moi* contrebalançait les récits atomisés d'un Occident toujours plus dépersonnalisé.

2. Le destin imprimé sur pellicule

La relation étroite entre Némirovsky et le cinéma remonte à 1929, à son premier grand roman, *David Golder*. A partir de cette date, elle est souvent définie comme l'écrivain français 'le plus russe'. Il n'en reste pas moins qu'elle va peu à peu épuiser cette veine narrative et la bannir de son œuvre après 1935. L'émigré russe aux traits si souvent emphatisés n'est alors plus que le reflet d'un *moi* d'hier, supplanté par la figure plus universelle et quasi biblique de l'étranger, de l'exilé; que l'on songe à Dario Asfar, dans *Le Maître des âmes* ou au peuple français dans son entier, dans *Suite française*. La parabole existentielle est toujours verticale, soit ascensionnelle, soit déclinante, mais toujours, à la fin, voilée par la mort. Il n'y a nulle tentation eudémoniste chez Némirovsky. Ce sens du tragique, dérivé de Wilde ou de *La mort*

⁵ Paul MORAND, *L'homme pressé*, Paris, Gallimard, 2005 [1941], pp. 14-15. Sur la psychanalyse et ses déviances, voir le personnage de Dario dans I. NEMIROVSKY, *Le Maître des âmes*, Paris, Denoël, 2005 [1939].

d'*Ivan Ilitch* de Tolstoï, est filtré à travers les modalités expressives de son temps, notamment le langage cinématographique, qu'elle va utiliser avec une rare originalité pour traduire ce sentiment de la violence du destin.

Au lendemain du succès éditorial de *David Golder*, l'industrie du cinéma ne s'y trompe pas: les droits du livre sont cédés pour une adaptation théâtrale et, surtout, pour un film, qui bientôt passe à l'histoire. De fait, dans l'épopée du cinéma français, *David Golder* est l'un des premiers films parlants et son réalisateur n'est autre que Julien Duvivier. La révolution du sonore va à son tour inspirer Némirovsky pour une série de nouvelles rassemblées en 1934 sous le titre de *Films parlés*, non encore rééditées, hélas, mais sur lesquelles il faudra s'appuyer. Pour ce livre, confie-t-elle, «j'ai essayé [...] d'aborder une technique qui s'inspire de celle du cinéma. Peu de développements, une intrigue ramassée, toutes choses dont s'accommode fort bien le style de la grande nouvelle, mais qui ne pourrait convenir au roman»⁶. Ailleurs, elle s'avoue «personnellement influencée par le cinéma»⁷.

L'influence du cinéma sur la littérature n'est certes pas chose nouvelle, si l'on se souvient des *Poèmes Kodak* de Cendrars ou de l'intérêt des futuristes pour le nouveau médium. Morand lui-même, dès les années vingt, avait déjà puisé dans le langage du cinéma ce qui, pour la postérité, va caractériser son écriture si originale, ce style si percutant fait d'ellipses, de zoom violent, d'accumulations lexicales rapides, de contrastes langagiers et d'oxymores qui sont à la littérature ce que l'ombre et la lumière étaient au cinéma expressionniste. C'est à ce titre que les remarques de Morand sur le film de Duvivier sont éclairantes, puisqu'il estime que cinéma et roman sont tout indiqués pour transposer artistiquement le sens de la destinée. *David Golder*, écrit-il, «n'est pas une comédie photographiée au prix du moindre effort, c'est une création et l'un des plus beaux films parlants. C'est aussi un grand voyage humain, [...] de la pauvreté à la richesse, de la vie à la mort. C'est au cinéma et non au théâtre qu'un romancier doit s'adresser s'il ne veut pas être trahi»⁸. On n'est donc nullement surpris d'apprendre qu'en 1934 Paul Morand, alors directeur chez Gallimard de la collection «Renaissance de la nouvelle», accueille les quatre nouvelles cinématographiques d'Irène, ces *Films parlés*

⁶ Jeanine AUSCHER, «Sous la lampe. Irène Némirovsky» (interview), *Marianne*, 13 février 1935. À noter aussi que son roman *Le Bal* (1930) est porté à l'écran par W. Thiele en 1931 et offre à Danielle Darrieux son premier grand rôle.

⁷ Lettre-réponse d'Irène NEMIROVSKY, *L'Ordre*, 18 octobre 1938.

⁸ Propos de Paul MORAND rapportés dans Olivier PHILIPPONAT-Philippe LIENHARDT, *La vie d'Irène Némirovsky*, op. cit., p. 257. 1934 est aussi l'année où Morand fait paraître *France la Douce*, pamphlet sur le cinéma français écrit suivant les modalités cinématographiques.

susmentionnés. Nous partirons de l'analyse de l'une d'entre elle, sans doute la plus cinématographique: *Ida*.

Ida est le récit, presque le script, d'un déclin, celui d'une artiste de cabaret vieillissante, éclipsée par une jeune meneuse de revue qui s'illustre dans le strip-tease. Le sujet n'est pas sans rappeler la danseuse russe Grousinskaïa de *Grand Hôtel*, le roman cosmopolite et berlinois de Vicky Baum, dont s'empara ensuite Hollywood en 1932, donnant à Greta Garbo l'un de ses plus grands rôles. Dans *Ida*, Némirovsky choisit la scène d'une revue de cabaret pour créer sa propre métaphore de la fatalité: Ida Sconin, quoique voulant masquer les effets du temps sur son corps, ose encore danser dénudée; mais l'étoile est filante et sur le point de s'éteindre. Car dénudée, n'est pas «nue», et c'est bien cette nudité réelle et symbolique que réclame un public grossier et avide de prostitution à un théâtre qui n'est qu'une métaphore de la société du spectacle naissante.

Un peu comme dans la multiplication de l'image codante au cinéma, l'itération du lexème «nu» est le signal structurant du récit, suivi de près d'un autre lexème récurrent et riche de sens: l'«or». *L'incipit* décrit l'estrade dans le cabaret surchauffé et, proprement, «zoome» sur la cime de carton-pâte que dévalera la danseuse au terme du récit, pour boucler cette vie bâtie sur la seule apparence du corps:

Elle apparaît au faite d'un escalier de trente marches d'or, comme cinq ou six autres femmes, tous les soirs, dans les music-halls de Paris; elle descend entre les girls nues, coiffées d'un chaperon de roses, qui tiennent à la main, chacune, un parasol d'or. Des pendeloques de verre, des pierres taillées, des miettes de miroir entourent son visage [...]⁹.

La provocation suprême, c'est de décrire le désir d'éternité de cette vedette finissante - qui aspire, par une danse triviale jamais interrompue depuis sa jeunesse, à «fixer dans la mémoire des hommes une image immuable» - en recourant au langage saccadé, rythmé et en flux continu du cinéma (en *flux continu* dans la mesure où le cinéma est ce médium caractérisé par le défilement ininterrompu de la pellicule, et Deleuze a bien montré ce que ce défilement nécessaire peut avoir de mécanique¹⁰). En somme, dans cette nouvelle 'filmée', Némirovsky se délecte à transcrire la soif d'immortalité de l'artiste par le truchement du mouvement continu (la danse mécanisée), qui renvoie à l'essence même du cinéma, celui-ci n'étant possible que

⁹ I. NÉMIROVSKY, *Ida*, Paris, Denoël, 2006 [1934], p. 11.

¹⁰ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

par l'éclairage de la bobine défilante, elle-même constituée d'images fixes dont la disposition sérielle donne paradoxalement naissance au mouvement.

Si on la compare à ses récits antérieurs, *Ida* innove encore en empruntant au cinéma l'art du plan séquence, du champ et du contrechamp, du flashback, et délaisse la psychologie des personnages pour les montrer dans leur nudité, précisément, dans leur aspect le plus vil: une chair marquée par l'usure du temps. A l'introspection, Némirovsky préfère ici la succession de dialogues au style direct. Dans la scène finale, toutefois, elle réussit par l'artifice littéraire ce que le cinéma, par contre, ne pourra jamais montrer sinon par plans alternés: la fusion - voire la *confusion*, puisqu'on ne discerne plus ce qui est de l'ordre du passé et du présent - entre la chute mortelle qu'effectue Ida dans le grand escalier servant de scène grandiose à son numéro de cabaret, et un autre escalier, celui que dévale cette même Ida mais des décennies plus tôt, alors qu'elle n'était qu'une enfant pauvre dans une cité de la Mer Noire. Ces deux scènes diachroniques sont représentées *simultanément*, entre un récit actuel et un flashback toujours plus vaporeux, et finissent par se fondre: aussi, Ida trébuche dans les escaliers mais dans cet *excipit*, le lecteur ne saurait plus distinguer la vedette décatie chutant de la scène et cette même Ida enfant s'écroulant sous les insultes des gamins pervers du lointain port oriental où sa mère se prostituait. Ce destin cinématographié n'est là que pour signifier une autre prostitution, celle du spectacle qui marchandise le corps humain.

Cette nouvelle marque le début d'une période littéraire où Némirovsky va abandonner peu à peu la veine autobiographique russe. Certes, Ida conserve encore les traits de la mère tant détestée: une exilée russe vieillissante, vaniteuse et seulement préoccupée par son apparence et ses appétits charnels. Mais ici la figure trop évidente de la mère-bourgeoise avide de richesses - cède le pas à une vedette de music-hall décatie, à la charge symbolique plus universelle et cinégénique. Il est fructueux de rapprocher ces oscillations entre autobiographie et décrépitude de l'individu de celles, fort similaires, de Paul Morand, sphinx à la fois diplomate et voyageur qui fut l'un des écrivains les plus doués de sa génération. La jeune romancière connaissait bien l'œuvre de Morand, et partageait avec l'auteur de *L'Europe galante* ou de *Lewis et Irène* le même regard acerbe sur une société considérée comme décadente, rongée par l'inconstance des sentiments, la guerre secrète entre les générations.

3. «La succession infinie des images et des nouvelles synthèses»

S'il fallait trouver un point de réflexion commun entre ces deux auteurs, très certainement ce serait un questionnement inquiet sur l'individualisme moderne, critique héritée de penseurs issus du pessimisme culturel, à commencer par Nietzsche. Qui se mesure aux textes de Némirovsky ne peut qu'être surpris par un mouvement double: d'une part, une hésitation entre le tout-autobiographique exigeant un recentrage sur le vécu de l'auteur, et d'autre part, une diatribe contre le *moi*, symptomatique selon elle de l'individualisme contemporain. En d'autres termes, se heurtent un *Je* interne signifiant (seule mon expérience personnelle est susceptible de traduire le réel) et un *Je* externe suspect d'égotisme¹¹. La germination quasi microbienne des orgueils individuels décrite par exemple dans «Jour d'été», et l'avènement simultané de l'homme-masse trouvent leur corrélatif romanesque dans la description de la vitesse et des guerres commerciales dont *David Golder* est le roman exemplaire, et relie très clairement Némirovsky à Paul Morand.

On a souvent, superficiellement d'ailleurs, associé Morand lui-même à l'homme pressé, en perpétuel voyage autour du globe. C'est un lieu commun qui mériterait une révision puisque dès son premier récit d'un tour du monde, dans *Rien que la terre* en 1926, Morand se pose en observateur de la modernité et dénigre la vacuité cachée derrière la frénésie de la vitesse, phénomène dont il dresse la critique dans l'essai *Apprendre à se reposer* (réédité sous le titre *Eloge du repos*). Dans ce traité d'inspiration moraliste, Morand donne une explication psychosociale à la soif de vitesse de ses contemporains:

La vitesse tue la forme. D'un paysage vu à cinq cents à l'heure, que reste-t-il? Rien. Les premiers et les seconds plans sont supprimés; au delà du 300^e de seconde, les appareils photographiques eux-mêmes défont [...]. La terre perd sa variété; en avion, il n'y a plus, sous nos pieds, de peupliers ou de châtaigniers; il y a l'Arbre [...]. Nous parvenons au règne du symbole. La vitesse habitue l'esprit, par la succession infinie des images et des nouvelles synthèses¹².

¹¹ Emblématiques à cet égard sont les nouvelles d'Irène NEMIROVSKY, «Dimanche» [1934], in *Dimanche*, Paris, Stock, 2000, et «Jour d'été» [1935], in *Destinée et autres nouvelles*, Pin-Balma, Sables, 2004, et surtout le personnage de Jean-Luc Daguerne dans *La proie*, Paris, Albin Michel, 1992 [1938], pp. 38, 48-69.

¹² P. MORAND, *Eloge du repos*, Paris, Arléa, 1992 [1937], p. 118.

Cette allusion à la «succession des images», renvoie immanquablement au cinématographe, à cet art du mouvement à partir du défilement des images fixes qui a tant fasciné un critique littéraire et un philosophe comme Albert Thibaudet, pour qui machine et vitesse appartenaient au même processus¹³. La «succession des nouvelles synthèses» pourraient aussi renvoyer à ces imbrications, toujours plus accentuées depuis les avant-gardes, entre les arts, entre littérature, théâtre et cinéma, suscitant encore de féconds débats dans ces lointaines années trente. On se souvient qu'Irène Némirovsky se réjouissait des interactions possibles entre littérature et cinéma grâce au parlant. Morand, en revanche, dans l'essai précité, y voyait surtout une «lanterne magique»¹⁴ destinée à amuser un public occidental de plus en plus régressif, maintenu au stade infantile par la société de consommation. Michel Collomb a bien montré le peu d'intérêt que montrait Morand à l'endroit du cinéma, quoiqu'il lui ait emprunté ses structures narratives et son expression stylistique, à commencer par la sécheresse des périodes, l'ellipse, le sens de la synthèse et des synesthésies, l'enchaînement rapide des actions¹⁵.

Après la maturation théorique développée dans son essai sur le repos en '37, Morand offre à ses lecteurs une synthèse romanesque de sa méditation sur l'ivresse moderne. Dans les premiers chapitres de *L'homme pressé*, il faut remarquer que Morand recourt aux effets visuels et dynamiques du cinéma muet de Mack Sennett, au gag, genre fondateur du cinéma burlesque typique de la Keystone dans les années 1910-1920: ce cinéma proto-hollywoodien, déjà vieilli à l'époque où il publie *L'homme pressé* (1941), reposait sur le mouvement en soi et pour soi, stimulé de surcroît par la vivacité du montage et par la gestuelle pantomimique des acteurs, plutôt que sur les focus psychologiques-narratifs autorisés par les rares didascalies. Morand, dans son roman, ne s'est donc pas trompé de registre en récupérant à plusieurs reprises les farces du muet car il n'est rien de plus efficace que le cinéma burlesque américain pour rendre l'idée pure, mécanique, absolue, du mouvement. C'est cette tyrannie de l'*hybris*, de la vitesse

¹³ Dès 1914, Thibaudet remarquait combien futurisme et machine cinématographique encore balbutiante semblaient bel et bien liés, dans la mesure où il faut comprendre qu'un film «c'est un mouvement, que tout doit être sacrifié au mouvement, construit ou plutôt orienté en vue d'un mouvement. [...] [Le cinéma] d'un côté, le futurisme milanais de l'autre, voilà peut-être deux extrêmes encore grossiers qui aideraient notre imagination à évoquer cet art du mouvement, cette danse du monde sur l'écran d'une salle [...]». Cette intuition sera ensuite développée dans ses essais des années trente. Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, édition établie et annotée par Antoine COMPAGNON et Christophe PRADEAU, Paris, Gallimard, 2007 [1912-1938], p. 243.

¹⁴ P. MORAND, *Eloge du repos*, op. cit., p. 27.

¹⁵ Michel COLLOMB, «L'esthétique de la vitesse», in *Paul Morand. Petits certificats de vie*, Paris, Hermann, 2007, pp. 45-57.

et du faustianisme qui littéralement *possède* le héros du roman, Pierre Niox, incapable d'apprendre à se reposer...

Cette récupération est manifeste lorsque sont décrites l'arrivée rocambolesque de Pierre dans un café de banlieue, ou encore sa virée nocturne dans un bolide en furie, où acrobatiquement il se ravitaille en essence tout en continuant de rouler: dans ces scènes exagérées, on est en plein dans ce que Thibaudet nommait «un comique de mouvement» au sujet de Charlot et de ses «galopades»¹⁶. Cinéma et mouvement ne pouvaient que se fondre dans ce roman de la maturité, où se manifestait littérairement ce que Cesare Pavese définissait en 1929 comme «l'espressività puramente cinematografica del movimento»¹⁷. Nous pourrions aller plus loin en affirmant que *L'homme pressé* est une relecture critique de l'euphorie du mouvement et de la vitesse qui hante les arts depuis le futurisme et triomphe dans l'après-guerre. De fait, la vitesse y est exprimée de mille façons, tant par ces scènes cinématographiques que par la vivacité des dialogues; mais au fond Pierre Niox, l'homme pressé, est un homme spectral, déjà mort à l'intérieur. C'est cela aussi que les emprunts au style du cinéma muet tendent à représenter, cette vision d'un mouvement en soi emportant dans son sillage des personnages stéréotypés privés de parole. Comme l'écrivait en '34 Némirovsky, qui se réjouissait de l'arrivée des films parlants, «Le cinéma muet ne nous faisait accomplir que des voyages chez les fantômes»¹⁸. Et Niox est un personnage fantomatique, précisément.

4. **Homme pressé, homme écrasé**

Pierre Niox naît dans le roman comme une marionnette dégingandée, un type au sens de la «*Commedia dell'arte*», en mouvement perpétuel, et il n'est pas dû au hasard que Morand ait opté implicitement pour une peinture cinématographique. Notons au passage que Niox, dans l'incipit, n'est en rien présenté en tant qu'individu porteur d'un nom, mais simplement comme «l'homme [qui] sauta du taxi sans attendre le coup de frein du chauffeur»¹⁹. L'homme pressé, c'est donc d'abord l'anonyme, le déraciné, précipité dans une course vers le néant. La grande force de Morand, c'est de partir de cette assise burlesque et de faire peu à peu glisser le récit

¹⁶ Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, op. cit., p. 1408.

¹⁷ Cesare PAVESE, «Problemi critici del cinematografo» [1929], in *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, sous la direction de Mariarosa MASOERO, Torino, Einaudi, 2009, p. 26.

¹⁸ Michelle DERoyer, *Irène Némirovsky et le cinéma*, art.cit.

¹⁹ P. MORAND, *L'homme pressé*, op. cit., p. 9.

vers la mort et la tragédie. Le drame «a une pente comique»²⁰, écrit ailleurs Morand, qui n'hésite pas ici à renverser sa propre célébrité en faisant de l'homme pressé un banal quidam...

Le premier chapitre se déploie ainsi cinématographiquement, réunissant culbutes clownesques et détresse métaphysique. D'emblée l'écrivain comble sa dette envers le court-métrage de l'école Sennett: à peine arrivé en galopant vers un café situé sur les hauteurs de la banlieue parisienne où il attend en vain sa consommation, Pierre Niox «regarda les sirops et alcools de couleurs avec mélancolie, avec envie, avec passion. Ses jambes se mirent à trembler; ses genoux s'entrechoquaient; il serra les poings, se tendit pour résister, soupira et cédant soudain à son désir, libérant brusquement son élan, il bondit jusqu'à l'étagère; [...]. Après avoir précipité dans son verre à bière l'eau de Seltz et le Dubonnet - et à la fois, pour gagner du temps - il but d'un trait. Alors seulement il s'aperçut qu'il n'avait jamais eu soif»²¹. Ce consommateur aveugle, guetté par une soif sans objet, est évidemment une figure de l'*homo occidentalis* et renvoie aux questionnements de Morand autour des philosophies orientales (depuis *Bouddha vivant*, en 1928), qui tendent au contraire à libérer l'homme des contingences et de la frénésie.

Le drame de l'homme pressé, c'est une vie vécue à cent à l'heure sans autre issue que la mort en plein vol; et Pierre, dont le prénom minéral résonne comme une antinomie ironique, ne parviendra pas à s'abstraire de cette fuite éperdue. Après son mariage avec Hedwige de Boisrosé, Pierre ne saisit pas cette occasion de se reposer, de suspendre son élan. De fait, sa belle-famille est définie comme «ce nirvâna Boisrosé, sorte de suspension de tout devenir, de repos définitif où le Temps ressemblait à une bande de cinéma soudain bloquée par une panne d'électricité»²². On remarquera encore cette référence au cinéma, symbole du temps mécanique opposé à l'extinction orientale. Comble d'ironie, Pierre juge le cinéma extrêmement lent²³, lui préférant de loin la tragédie grecque:

Avez-vous jamais chronométré l'*Agamemnon* d'Eschyle? Pas même une demi-heure de lecture! Ce qui est long dans le théâtre grec, c'est le chœur avec sa danse de l'ours, trois pas à

²⁰ *Ivi*, p. 18.

²¹ *Ivi*, pp. 10-11.

²² *Ivi*, p. 89.

²³ L'homme pressé, qui veut se divertir au cinéma en contemplant la vitesse à l'état pur, est frustré lorsque sur l'écran apparaît un documentaire au ralenti intitulé *La digestion du Boa*. Au-delà du comique de la situation, il y a ici un signe funeste révélé par la pellicule tournant au ralenti et que Niox ne comprend pas ou refuse d'interpréter comme un oracle de sa propre fin: *Ivi*, p. 106.

droite, trois pas à gauche. Pour le reste, à peine a-t-on entendu parler du Destin que déjà il a frappé et que tous ces grands tueurs sont déjà étendus roides sans avoir pris la peine de s'expliquer²⁴.

Notons que cette réplique survient peu avant que Pierre et Hedwige ne s'unissent et que l'épouse soit enceinte, soit le début de la fin, en tout cas le début de la tragédie véritable qui va frapper Pierre mortellement. C'est bien à partir de ce fait, de cette union dans la chair s'épanouissant dans une autre chair, celle de l'enfant, que Pierre va briser son couple et parvenir à la révélation de sa maladie cardiaque et de sa propre fin. Fasciné par l'immobilité de Siddhârta et le rejet bouddhique de la génération terrestre, Morand va faire de cet enfant, de cette créature le pivot du tragique, le symbole de division: «L'enfant encore invisible est sans cesse présent entre eux; expression de cet impérialisme du moi inconscient et forcené qui nous pousse à toujours étendre nos frontières de chair, il exalte Pierre, excite son impatience passionnée»²⁵.

La grossesse d'Hedwige coïncide avec les derniers mois de vie de son mari, qui, pour palier la séparation et le désamour, retourne à l'ivresse de la vitesse, à ces manifestations burlesques qui rendaient le drame comique avant qu'il ne sombre en tragédie: il redevient «une exagération de sa propre personne», «une caricature de lui-même»²⁶, aussi typée que les pantins du cinéma muet. Frappé d'un infarctus foudroyant lors d'un symbolique vol en avion supersonique au-dessus de New-York, cette Gomorrhe de la frénésie occidentale, Pierre sait qu'il n'a plus que quelques mois à vivre. Arrivé au terme de son voyage fulgurant sur terre, il n'a pas même le courage de voir sa fille qui vient de naître: il se rend certes à la clinique mais, dans son «dessèchement de yoghi»²⁷, il se refuse à pousser la porte de la chambre où l'attendent le nourrisson et Hedwige, et il rebrousse chemin en descendant un escalier sombre, symbole inversé de sa montée sereine sur une colline de banlieue au tout début du récit. Ce geste ultime traduit aussi, suivant le penchant bouddhique de Morand, un refus de se perpétuer par la génération, une tentative désespérée de rompre le cycle fatal du samsara.

²⁴ *Ivi*, p. 201.

²⁵ *Ivi*, p. 265.

²⁶ *Ivi*, p. 299.

²⁷ *Ivi*, p. 330.